Mirosława CHUDA

NA PERYFERIACH „TWIN PEAKS"*

Zdarza się, choć nieczęsto, że w kulturze pojawiają się utwory, które ze względu na swą metaforyczność, wielowarstwowość i rozległą sferę odniesień stają się dla odbiorców czymś w rodzaju „wyroczni", kryptogramu. Gromadzą wokół siebie formalne lub nieformalne kluby interpretatorów i miłośników, którzy z upodobaniem odnajdują w nich nowe poziomy znaczeń. Tak było np. w przypadku powieści Lowry'ego *Pod wulkanem*. Wydaje się, że podobny charakter ma film zrealizowany przez spółkę D. Lynch, M. Frost *Miasteczko Twin Peaks*.

Na pierwszy rzut oka jest to typowy serial amerykański, spełniający wszystkie warunki filmu komercyjnego. Jest więc trzymająca w napięciu akcja kryminalna, brutalne morderstwa, nieustraszony i bezkompromisowy „agent specjalny", a przy tym idylliczna sceneria, liryczna muzyka, przystojni aktorzy, ładne aktorki (w większości o typowo amerykańskiej urodzie), motywy indiańskie, intrygi finansowe i sentymentalne wątki miłosne. Są elementy horroru, melodramatu, filmu sensacyjnego, komedii i science fiction. Słowem – wszystko, co chętnie ogląda i za co chętnie płaci amerykańska widownia, odkąd wynaleziono film.

Miasteczko Twin Peaks mieści się też doskonale w nowych kanonach telewizyjnego serialu komercyjnego. Zdradza, jak przystało na soap opera, dużą nonszalancję co do prawdopodobieństwa zdarzeń i wiarygodności psychologicznej. Autorzy beztrosko mnożą wątki i postaci. Osoby dramatu wikłane są w najróżniejsze konfiguracje i nierzadko sprzeczne konteksty: żywi znikają, a zmarli powracają. Rozwiązania skomplikowanych sytuacji pojawiają się tu na zasadzie „deus ex machina". Liczba odcinków zmierza do nieskończoności. Całość oscyluje na krawędzi kiczu (przesłodzone obrazy, obiegowa symbolika, banalne dialogi).

Jednakże przeciętny miłośnik łatwej rozrywki, który siedzi przed telewizorem i pogryzając prażoną kukurydzę ogląda kolejno *Dynastię*, *Santa Barbarę* i *Miasteczko Twin Peaks*, po jakimś czasie dostrzega w filmie Lyncha i Frosta pewien dysonans i zaczyna podejrzewać, że w serialu, który zdawał się jak inne spełniać jego oczekiwania, coś się kryje.

Dla bardziej krytycznego widza (o ile nie zniechęci go do obejrzenia filmu ów „mydlanooperowy" kostium) szybko staje się jasne, że twórcy serialu nie tylko świadomie wykorzystują techniki filmu komercyjnego, ale wręcz żonglu-

* *Miasteczko Twin Peaks* (tytuł ang. *Twin Peaks*) – serial telewizyjny (3 serie) produkcji USA (1990). Scenariusz D. Lynch i M. Frost, reżyseria D. Lynch i inni, muzyka A. Bandalamenti. W rolach głównych: K. MacLachlan, M. Ontkean, J. Chen, P. Laurie, D. Ashbrook, L. Flynn Boyle, W. Robie, D. Davies, K. Robertson, S. Lee, R. Davenport, A. Strobel i F. Silva. Serial emitowany w programie I TVP w latach 1990-1991.

ją nimi, doprowadzając je do granic absurdu. I czynią to po to, aby te mechanizmy zdemaskować. Co więcej, wchodzą w swoistą grę psychologiczną z widzem. Wprowadzają go w pewne stany emocjonalne, wywołują zamierzone reakcje psychiczne w tonie serio, by następnie „przymrużyć oko". Pozwalają widzowi przyłapać się na tym, że i on staje się postacią kreowaną przez reżysera. Owa gra formalna (szczególnie wyraźna w pierwszych dwu seriach) wystarczyłaby zapewne, aby uznać *Miasteczko Twin Peaks* za film błyskotliwy i oryginalny. A przecież eksperyment nie jest jedynym walorem tego wielopłaszczyznowego obrazu.

Serial Lyncha i Frosta jest ironiczny. Jest to jednak ironia na tyle subtelna, że niewybredny telewidz może od niej abstrahować i oglądać film „na serio". I nie jest ta ironia śmiechem pustym. Demaskatorskie zabiegi formalne służą ukazaniu – poprzez swoistą relację filmu i widza – istotnych cech współczesnego społeczeństwa amerykańskiego. Stawiane diagnozy odnoszą się, rzecz jasna, nie tylko do Amerykanów. (Podobnie jak inne filmy kinowe Davida Lyncha, np. *Blue velvet* czy *Dzikość serca*). Pojęcie społeczeństwa zachodniego również wydaje się za wąskie w odniesieniu do typu mentalności, do jakiego odwołują się twórcy filmu. Niewykluczone, że już dziś miasteczko Twin Peaks mogłoby znaleźć się na mapie Europy Środkowej, a nawet Wschodniej; wszędzie tam, gdzie rzesze zjadaczy kultury masowej zasiadają przed telewizorami i oddają swój czas, swoją świadomość i swoje emocje w ręce „inżynierów wrażeń". Film, jak zwierciadło Stendhala, ukazuje tych, którzy go oglądają. Ale jest to podwójne zwierciadło. Film jest taki, jakiego oczekują widzowie, to należy do istoty komercji. A współczesne społeczeństwo zachodnie – to w dużej mierze społeczeństwo widzów.

Czego zatem oczekuje przeciętny użytkownik od dzisiejszych środków przekazu, zwłaszcza telewizji? Przede wszystkim właśnie pragnie być widzem, doznawać, zanurzyć się w rzeczywistość bardziej urozmaiconą niż ta, która go otacza w domu i w pracy, a zarazem mniej realną, nie angażującą istotnie sumienia i intelektu. I *Miasteczko Twin Peaks* podsuwa kalejdoskop barw, dźwięków i uczuć. Ktoś, kto przypadkowo włączył telewizor, może z przyjemnością oglądać film, chwytać obrazy, sytuacje, ulegać ich atmosferze, właściwie nie rozumiejąc fabuły. Wielu Amerykanów spędza długie godziny z „pilotem" w ręku, przeskakując ze stacji na stację. A i u nas coraz liczniejsi posiadacze anten satelitarnych oglądają zachodnie programy bez znajomości jakiegokolwiek obcego języka. Również dla nich przeznaczony jest film Lyncha i Frosta.

Z historią kina amerykańskiego związane są sceny przemocy. Upodobanie publiczności do gwałtu i grozy niemal laboratoryjnie odsłania Lynch we wspomnianych już filamach kinowych. Telewidzowie, karmieni codzienną papką informacji o różnym zabarwieniu emocjonalnym, mają skutecznie obniżany próg wrażliwości. Coraz trudniej dostarczyć im „mocnych wrażeń". Stąd mnożenie drastycznych obrazów w filmach. W *Miasteczku Twin Peaks* okrucieństwo potęgowane jest do karykaturalnych rozmiarów. Widz czuje, że wyobraźnia poszła za daleko i zachwiana została wiarygodność horroru.

Nie ma natomiast w filmie obrazów z pogranicza pornografii, w które obfituje zachodnie kino komercyjne. Scen erotycznych jest niewiele, a te, które są, nie powinny razić nawet amerykańskich purytanów. A jednak atmosfera filmu nasycona jest seksem. Motywy erotyczne wyznaczają działania postaci, ich obsesje, ich wzajemne powiązania. Seks jest tą sferą, w której zło ma najłatwiejszy dostęp do człowieka. Jest bezpośrednią przyczyną morderstw stanowiących osnowę fabuły serialu.

I wreszcie atutowa karta w grze autorów filmu z widzem: wątek kryminalny. Zagadkowa zbrodnia to motyw lubiany i popularny w filmie i w literaturze, bynajmniej nie tylko współczesnej i nie tylko masowej. Pytanie „kto zabił Laurę Palmer?" zrobiło zaskakującą karierę w świadomości społecznej, stało się porzekadłem, liczmanem. W serialu Lyncha i Frosta pytanie to jest punktem, z którego rozwija się tyle wątków i tyle linii znaczeniowych, że nic dziwnego, iż przekroczyło ono ramy filmu.

Umberto Eco w *Dopiskach na marginesie „Imienia Róży"*[1] pisze: „rzecz w tym, że powieść kryminalna przedstawia w stanie czystym historię domysłów. [...] W gruncie rzeczy podstawowe pytanie filozofii (podobnie jak i psychoanalizy) brzmi tak samo jak w powieści kryminalnej: Kto zawinił? Chcąc się tego dowiedzieć (chcąc zyskać przekonanie, że się wie), trzeba przypuścić, że wszystkie fakty mają jakąś logikę, logikę, którą narzucił nam winowajca. Wszelka historia śledztwa i domysłów dotyczy czegoś, w czego śledztwie żyjemy zawsze". Jako model „domyślania się" Eco przedstawia labirynt zwany kłączem. Jest to labirynt nie kończący się, taki, w którym każda linia może skrzyżować się z każdą, gdzie nie ma środka ani wyjścia.

Ten komentarz zdaje się doskonale przedstawiać strukturę *Miasteczka Twin Peaks*, może nawet lepiej interpretuje on film, niż powieść, której dotyczy. (Istnieje wiele podobieństw między serialem Lyncha–Frosta i *Imieniem Róży*).

Sieć tropów myślowych, w którą wstępuje widz wraz z agentem Cooperem, pozwala przekroczyć proste tory serialu telewizyjnego i zamknięte ramy relacji między filmem i jego odbiorcą. Wiedziony mrocznymi korytarzami labiryntu widz ulega dezorientacji. Gubi granicę między tym, co prawdopodobne, a tym, co jest czystą fikcją. W rezultacie przyjmuje warunki, które narzuca sam film. Uznaje, że wszystkie znaczenia są dopuszczalne. I wówczas nad każdym z rozwiązań dostrzega grymas ironii. Ironia pozbawia świadomość oparcia i w konsekwencji prowadzi na krawędź, za którą otwiera się przestrzeń transcendencji.

Współczesne społeczeństwo zachodnie żyje w świecie, który wyczerpuje się w kategoriach skuteczności i wygody. W tym świecie człowiek mieszka, pracuje, spotyka się z ludźmi, ale nie stawia fundamentalnych pytań. W istocie nie poddaje go refleksji, a nawet nie „przeżywa". Przeżywa i reflektuje rzeczywistość konstruowaną przez środki przekazu. Dlatego takim powodzeniem cieszą się seriale telewizyjne. Ograniczenie świata codzienności do jego własnych spraw oznacza wykluczenie transcendencji. Nie ma miejsca na metafizykę. Nie ma sacrum. Zysku-

[1] U. Eco, *Imię Róży*, przekł. A. Szymanowski, Warszawa 1987, s. 612-613.

ją za to popularność sekty, sataniści, czarownice, zjawiska parapsychiczne i nie zidentyfikowane obiekty latające. Obserwuje się prawdziwy renesans opowieści o upiorach. Wszystko to zapełnia jakąś pustkę w sferze doświadczeń, ale istnieje poza realnym życiem. Popyt na owe namiastki religii powoduje, że i one stają się towarem, tracą charakter tajemnicy.

Wymiary egzystencji, które sięgają tego, co niepojęte, co nie daje się stematyzować i ująć w naturalnym poznaniu zmysłowo-intelektualnym, zostały zapoznane w świecie zdominowanym przez środki masowej komunikacji. Stało się to nie tylko w wyniku panowania w kulturze scjentyzmu i rozwoju techniki, ale również wskutek przekreślenia tabu. Śmierć, miłość, ciało nie mają w sobie nic mistycznego, kiedy niemal codziennie ogląda się w telewizji na przemian szczątki ofiar katastrof, reklamę płynu do naczyń i akt seksualny. Dosłowność obrazu utożsamia się dziś z prawdą o rzeczywistości.

Wobec utraty zdolności otwarcia się na obecność tajemnicy, ludzie wykazują jednak szczególne upodobanie do tajemniczości. *Miasteczko Twin Peaks* spełnia i te oczekiwania. Tajemniczy jest agent Cooper z jego wizjami, olbrzymem-geniuszem i dwuznacznym koordynatorem Dianą. Tajemniczy są ludzie w miasteczku. Prawie połowa postaci to osoby dotknięte szaleństwem, nawiedzane, opętane, owładnięte przez tajemne moce lub pracujące dla tych mocy. Są tajemnicze znaki i symbole. Tajemnicza jest przyroda i muzyka w filmie. Niemal każdy wątek prowadzi w ukryte wymiary rzeczywistości. No i – rzecz jasna – tajemnicza jest zbrodnia. Misterium zła znajduje w zbrodni szczególny wyraz.

W filmie kryminalnym widz wprowadzony zostaje w perspektywę dobra i zła. Dokonuje się to jednak nie tyle na płaszczyźnie etycznej (jak w przypadku „kina niepokoju moralnego"), ile w samym porządku zdarzeń. Zbrodnia jest z istoty irracjonalna, abstrakcyjna i niezrozumiała. Rola detektywa polega na zracjonalizowaniu tego, co absurdalne, skonkretyzowaniu i uczynieniu zrozumiałym. Detektyw, odtwarzając bieg wypadków, „odwraca" go, a tym samym niejako – krok po kroku – odwołuje to, co się stało. Kiedy wykryje mordercę i motyw zabójstwa, wszystko wraca do punktu wyjścia. Logika rozprasza mroki zła. Publiczność odczuwa ulgę, jakby zbrodni nie było wcale.

W filmie Lyncha i Frosta śledztwo niewiele wyjaśnia, a ujęcie sprawcy doprowadza jedynie do nazwania tajemnicy zła. Tu ma ona na imię Bob. O Bobie wiadomo, iż przychodzi w wizjach, „otwiera" ludzi i wstępuje w nich, o ile go zaproszą. Ale mogą też z nim walczyć. Po rozwiązaniu zagadki serial rozwija się dalej. (Nieistotne, czy z przyczyn komercyjnych, czy artystycznych). Pytanie, gdzie jest ów demon, który każe ludziom „robić złe rzeczy", pozostaje aktualne. Pozostaje pytanie o przyczynę: „skąd tyle zła w tak pięknym świecie?" Te słowa padają z ust niezwykłego majora Briggsa i poprzedzone są cytatem z Szekspira: „są rzeczy na niebie i na ziemi, o których się filozofom nie śniło". Rozważania o złu kończą drugą serię filmu. Towarzyszy im mistyczna wypowiedź o ostatecznej drodze duszy konającego zbrodniarza-ofiary Lelanda Palmera do światłości, którą agent Cooper wyprawia w zaświaty. Ale i tu wzruszony widz dostrzega w pewnym momencie grotesko-

wość całej sekwencji. Nie czuje się jednak oszukany ani wydrwiony. A poszlaki w dochodzeniu w sprawie morderstwa Laury Palmer pozostają śladami transcendencji w zredukowanym świecie współczesnych Amerykanów.

Ostatni odcinek serialu jest kropką nad i w groteskowej koncepcji Lyncha – Frosta. Wspaniały agent Cooper nie zwycięża zła, ale staje się kolejnym wcieleniem Boba. Widz zostaje pozbawiony niepodważalnego – zdawałoby się – fundamentu filmu kryminalnego. Z oniryczno-symbolicznej scenerii wyziera ostatni, ironiczny uśmiech twórców filmu.

Niemałą rolę w przywoływaniu odwiecznych problemów człowieka: śmierci, miłości, zła, dobra, niewinności i zdeprawowania odgrywają symbole. Są wśród nich symbole znane, funkcjonujące w świadomości i stanowiące punkty odniesienia filmu do tradycji kulturowej. Są i oryginalne, będące rezultatem swobodnej gry wyobraźni. Są takie, których interpretacja narzuca się sama, i inne, bardziej enigmatyczne. Pojawia się więc sowa – zwiastun śmierci, a zarazem znak kontaktów z siłami nadprzyrodzonymi i – biały ptak – symbol pożądania seksualnego. Z mitologii indiańskiej pochodzi biała i czarna chata. Symboliczna jest też postać „czarownika" Windoma Earl, precyzyjnego i bezlitosnego jak śmierć, który – sam nie dając się zwieść – pojawia się niespodziewanie w różnych przebraniach i gra w szachy o życie ludzkie (nie sposób uniknąć skojarzeń z wizerunkiem śmierci w filmie Bergmana *Siódma pieczęć*). Jest jeszcze czerwony karzeł i wiele innych. Są symbole przewrotne, jak pieniek Starszej Pani, i surrealistyczne, jak twarz Josie Packard wykreowana w gałce od szuflady. Obrazy symboliczne w filmie, odwołując się do podświadomości, czy może raczej do najbardziej pierwotnych struktur w świadomości człowieka, otwierają przed nim głębokie poziomy rzeczywistości. Nawet bierny konsument programów telewizyjnych ulega ekspresji symboli. Ale wtedy któraś z postaci filmu „tłumaczy" obraz. Symbol wyrażony w pojęciach przestaje być objawieniem, zostaje unicestwiony przez narrację.

Cóż zatem pozostaje z *Miasteczka Twin Peaks*, skoro film na każdym kroku kwestionuje sam siebie? Zarówno symbole, jak i krajobrazy, twarze osób i muzyka, zdjęcia i wątki fabularne, słowem wszystkie środki, jakimi dysponują twórcy filmu, tworzą niepowtarzalną całość. Znaki filmowego języka układają się w barwną mozaikę. I nie są tu istotne szczegółowe konotacje, ani nawet logika kompozycji. Nie należy też przywiązywać zbyt dużej wagi do samego procesu odczytywania znaków. Liczy się całość wrażeń. Ani ironia, ani przewrotna gra formalna nie niweczą metafizycznej atmosfery filmu. Lynch i Frost są mistrzami nastroju. Nastrój nie jest tu jedynie klimatem emocjonalnym. Nie jest też czymś określonym treściowo, nie odnosi się do żadnego konkretnego przedmiotu, który można by ironicznie zakwestionować. Jest raczej swoistym kręgiem obecności tajemnicy, w który wstępuje człowiek, kiedy magia filmu zawładnie jego wyobraźnią. Jest sferą wrażliwości na „powiew" transcendencji.

Film Lyncha i Frosta ogląda się z przyjemnością. Jak dobre, tradycyjne kino amerykańskie. Ich serial jest ironiczny, ale nie jest parodią ani pastiszem. Metajęzyk współistnieje z prostymi środkami filmowymi. *Miasteczko*

Twin Peaks stanowi krytykę kina amerykańskiego przy zachowaniu wszystkich jego kanonów. Można powiedzieć, że w tym serialu kino amerykańskie uświadamia się samo sobie. Niewątpliwie jest to film dekadencki, nie próbujący maskować cech schyłkowości. Ma się wrażenie, że doprowadza on do kresu epokę kina amerykańskiego i następny film jest już niemożliwy.

Jednak poza formalizmem filmu i poza jego komercyjną atrakcyjnością pozostaje jeszcze sfera przekraczająca style i epoki, sfera konfrontacji filmu i widza. Franz Kafka powiedział gdzieś, że „życie ciągle odwraca naszą uwagę; nawet nie mamy czasu zorientować się od czego". Tę prawdę ukazuje przewrotne zwierciadło Lyncha i Frosta. Ale uważny obserwator może w nim dostrzec również błysk owego „czegoś".